

MARGHERITA CASALINO

Docente Scuola Secondaria di Secondo Grado

VISIONE FENOMENOLOGICA DEL PRIMO LIBRO DI IBERIA:

EVOCACIÓN, EL PUERTO E FÊTE-DIEU À SEVILLE

Riassunto

Il primo libro di Iberia con il suo mondo sonoro variegato di incastri incarna l'ideale fenomenologico secondo cui la ricerca filosofica intorno all'Essere e al mondo non sarà mai risolta completamente, non fornirà mai risposte inappellabili e valide universalmente, perché il flusso vitale è in perenne trasformazione. L'uomo non è un elemento fisso, statico di cui la ricerca può fornire una spiegazione definitiva, e così Albéniz non crea una volta per tutte, non fornisce analisi della realtà, ma continuamente ri-crea attraverso le sue composizioni, senza giungere mai ad una completa e definita ricostruzione del mondo, dell'uomo, dell'Essere. È in continua evoluzione, in continua ricerca di ciò che sempre gli sfuggirà, lo trascenderà. In questo modo quello che ha trovato, le possibilità che ha creato, non le possiede ancora, è ancora da creare: la scoperta richiama altre ricerche.

Abstract

The first book of Iberia with its varied sound world of joints embodies the phenomenological ideal according to which the philosophical research around the Being and the world will never be completely resolved, will never provide answers that are unappealable and valid universally, because the flow of life it is in constant transformation. Man is not a fixed, static element of which research can provide a definitive explanation, and so Albéniz does not create once and for all, does not provide analysis of reality, but continually re-creates through his compositions, without ever coming to a complete and definite reconstruction of

the world, of man, of Being. It is in continuous evolution, in continuous search for what always escapes it, it will transcend it. In this way, what he has found, the possibilities he has created, he does not yet have them, is yet to be created: the discovery recalls other research.

Keywords: phenomenology, Albéniz, *Evocación*, *El puerto*, *Fête-dieu à Seville*.

Parole Chiave: *fenomenologia*, Albéniz, *Evocación*, *El puerto*, *Fête-dieu à Seville*.

“Che tu sia compositore,
interprete o ascoltatore, non
solo il contenuto (Gehalt), ma
anche la configurazione
(Gestalt), la costruzione
organica di un'opera d'arte
deve divenire per te
un'esperienza vissuta sentita
nell'immediatezza; proprio
come la considerazione di un
organismo naturale, diciamo
di un albero, che tu con
immedesimazione creativa –
quasi fisica! - vedi crescere
formalmente dalle radici nel
tronco e generare rami e
fiori!”¹⁶

L'unione della voce e del corpo che danza, ai quali la chitarra apporta il suo intimo canto, realizzata nella composizione di *Iberia* (1905-1909), *strappano* Isaac Albéniz dalla triste realtà parigina, solo pochi mesi prima della stesura di questo prezioso capolavoro per pianoforte, il compositore aveva subito la tragica perdita della moglie e della figlia.

Sono questi drammi familiari che portano il musicista, negli ultimi anni della sua esistenza, già pesantemente ammalato di nefrite cronica, a far rivivere, attraverso tale composizione, i ricordi e le emozioni dei momenti più intensi trascorsi durante la gioventù nei paesaggi lontani dell'Andalusia.

¹⁶ Tiessen H. (1928), *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Berlin. Cit. in SCHLÜREN, *Einheit von Gehalt und Gestalt*, trasmesso il 18 settembre 2000.

La motivazione a comporre parte da esigenze esistenziali: «il musicista come il pittore, non ha scopo alcuno se non quello che egli ha voglia di raggiungere, "necessità interiore"». ¹⁷

Il *cante hondo* ¹⁸, che emerge in ogni singola frase della sua opera, rievoca quasi esclusivamente città e tradizioni andaluse: *El Puerto* (città sul golfo di Cadice); *Fête-dieu à Seville* (descrizione della processione della festa del Corpus Domini a Siviglia); *Rondeña* (danza derivata dalla divisione della città di Ronda), *Almería* (ricco porto di origine araba), *Triana* (quartiere gitano di Siviglia), *El Albaicín* (quartiere zingaresco di Granada), *El Polo* (tipica danza), *Málaga* (ricco porto commerciale), *Jerez* (antico e attivo centro economico), *Eritaña* (taverna nel quartiere popolare di Siviglia).

Questi caratteristici scorci, dipinti dal compositore, appaiono come piccoli frammenti *evidenziati in una miriade di possibilità*, e ricordano vivamente il modo in cui il pittore Joaquín Sorolla (1863-1923) adopera prorompenti colori per tradurre velocemente sulla tela gli umori dell'essenza della natura andalusa, che diventano strumento per esprimere la sua sensibilità simbolista verso quello spettacolo naturale che amava indagare con un piglio introspettivo.

Joaquín Sorolla si allontana dalla retorica del folklore locale e si lascia trasportare dal "piccolo", dal patio islamico, dall'intimo e dal circoscritto, esaltando maggiormente la suggestione di quegli spazi consacrati alla concentrazione e alle loro limpide architetture. Il vocabolario della sua pittura

¹⁷ Merleau-Ponty, M. (1968). *Possibilité de la philosophie, Résumés de cours*. Gallimard, Paris, pp. 141-156; trad. it. in *Corso del 1958-1959. La filosofia oggi, in ID., È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, ed. it e introd. a cura di M. Carbone, pref. C. Lefort, trad. it di F. Baracchini e A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano 2003, p.32.

¹⁸ “Canto popolare andaluso, comparso verso la fine del secolo XVIII dopo un lungo periodo di maturazione in cui sono confluiti elementi di origine araba, bizantina, ebraica e gitana: rivela quindi, nella sua forma più genuina, numerosi punti di contatto con la musica orientale. Il termine *jondo* significa “profondo”, “intimo”, ma potrebbe anche derivare dall’ebraico *Yom tob* (= “giorno di gioia [a Dio]”). Il Cante Hondo può essere eseguito solisticamente, con o senza accompagnamento di chitarra e coro. Le forme-cardine sono la sigiriya e la solea, la prima affermata attorno al 1800-20 e la seconda, più antica, di argomento religioso.” *Dizionario enciclopedia universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

viene ridotto all'essenziale per renderlo straordinariamente evocativo: nessuna figura umana, ma architetture, marmi, ceramiche, "azulejos", fontane.

Attraverso la creazione di tali esperienze pittoriche la multiforme relazionalità dei colori costituisce un nuovo modello compositivo: i fenomeni cromatici diventano dei segnali di una originale soluzione strutturale. «La filigrana composta di questa polivalenza di forme è un *Boden* di polirelazionalità in cui l'espressione si sviluppa in colui che percepisce»¹⁹.

Allo stesso modo il musicista Albeniz, abbandonando precarietà emotiva dei momenti drammatici che sta vivendo, si apre al sentiero di un'esistenza realizzata nella vaga e lontana reminiscenza di luoghi, di emozioni, di sapori, di colori che lo conducono alla «dimora per abitare nella verità dell'essere»²⁰ raggiunta attraverso i profondi suoni del pianoforte. Solo così l'artista sottrae il suo «essere gettato» al mondo dell'inautenticità per svelare la «verità dell'ente»²¹.

Sin dal primo brano dei quaderni di Iberia, la materialità dei suoni svanisce e il timbro assume una vaga localizzazione in quanto l'impressione pura della musica appartiene all'ascoltatore. I segni grafici degli spartiti e le sonorità realizzate dall'esecutore diventano musica nel momento in cui l'ascoltatore riesce a svuotarsi completamente e a imparare nuovamente a cogliere il suggestivo evento sonoro nell'*hic et nunc*, ogni volta differente.

L'ascoltatore si trova, dunque, dinanzi ad una indeterminatezza determinata dall'incarnazione dell'impressione puramente musicale: nuova forma di pensiero che rende visibile, attraverso i suoni, l'invisibilità dei momenti, delle sensazioni, degli stati d'animo, consentendo di prendere la misura di quel modello di significazione di cui sia essi che noi facciamo parte.

Ogni brano diviene un *fenomeno saturo*, «fonte sovrabbondante di significati, paradosso, simbolo, musica non tanto da me ascoltata ma ch'è essa stessa ad ascoltarmi per prima, nel suo prender l'iniziativa di rendersi udibile a me

¹⁹ De Leo, D. (2011). *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*, Mimesis Edizioni, Milano, p.12.

²⁰ Heidegger, M. (1995). *Lettera sull'umanismo*, trad. it., Milano, Adelphi, p.39.

²¹ Heidegger, M. (1997). *L'origine dell'opera d'arte*, in ID., *Sentieri interrotti*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, pp. 39-40.

richiamandomi all'ascolto»²². La musica viene intesa quale modello della significazione, le note delle diverse melodie si dipanano nell'ascoltatore collocandosi secondo la loro altezza e durata in arabeschi che percepiamo come tangibili, capaci di fornirci profumi, colori, canti, danze e ritmi della Spagna più vera.

È la dinamica dell'ascolto, fatta di innumerevoli onde concentriche, contatti, contagi e consonanze. Infatti, non solo «l'ascolto rende il suono intrinsecamente relazionale e mai assimilabile a una forma chiusa in se stessa, ma genera anche una singolare modalità di apertura *del e nel* corpo di chi ascolta, dato che il suono, risuonando attorno all'ascoltatore, contemporaneamente risuona in lui, entra e dilata il suo corpo, mettendolo al di fuori di se stesso, creando una sorta di rovesciamento incrociato - di con/divisione - fra interno ed esterno, dentro/fuori»²³.

Questo gioco dialogante suscitato dall'ascolto, viene in parte elaborato anche dai pittori impressionisti, che riescono a cogliere con freschezza e immediatezza tutti gli effetti luminosi che la visione diretta della natura fornisce.

Come il suono, la luce è estremamente mutevole e i colori sono soggetti a continue variazioni. E questa sensazione di mutevolezza è una delle sensazioni piacevoli della visione diretta che gli impressionisti riproducono dipingendo attraverso un lavoro immediato e di getto *en plein air*.

«Non sono un grande pittore [...] So solo che faccio quanto ritengo giusto per esprimere ciò che provo davanti alla natura, e che il più delle volte, per riuscire a rendere ciò che *sento* davvero, dimentico del tutto le regole più elementari della pittura, se pure ne esistono»²⁴.

La scelta di rappresentare la realtà cogliendone le impressioni istantanee porta il loro stile ad esaltare su tutto la sensazione dell'attimo fuggente e a donare al fruitore dell'opera la possibilità di penetrare in una realtà cangiante. La luce varia

²² Ciancio, C. (2010). *Filosofia della musica e filosofia nella musica*, Aracne, Roma.

²³ De Leo, D. (2011). *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*, Mimesis Edizioni, Milano, p.12.

²⁴ Monet, C. (7 giugno 1912), lettera allo scrittore Gustave Geffroy. Cit. Wildenstein, D. (1972). *Gli impressionisti*, Fratelli Fabbri Editori, 1972 Milano.

ad ogni istante, le cose si muovono spostandosi nello spazio: la visione di un momento è già diversa nel momento successivo. Tutto scorre. Nella pittura impressionista le immagini trasmettono sempre una sensazione di mobilità.

L'attimo fuggente, il momento significativo impresso sulla tela trasuda e trasmette sensazioni, emozioni, visioni, colori, che trasformano colui che osserva l'opera. Allo stesso modo, le note di Albéniz riescono a calare l'ascoltatore in una superficie spaziale e spirituale cangiante.

Anche se lo spirito del compositore, direbbe Nicolai Hartmann, che crea l'opera è *morto*, egli riesce a parlare attraverso l'opera²⁵. La partitura schiude un'entità spirituale che non si identifica nella forma incarnata, anche se si riconosce in essa. La riconoscibilità di questa entità spirituale è possibile tramite uno spirito vivente, storicamente reale, l'esecutore/ l'ascoltatore. Solo il suo intervento permette il risvegliarsi alla vita dello spirito obbiettivato; l'entità spirituale non si scopre "dentro" la dimensione cosale dei brani, nel suo materiale, ma emerge con tutta la sua forza solo «per un noi» e non «per un in sé».

Si delinea dunque come fine della musica la scelta non di sistemi armonici predefiniti, quanto il moltiplicare i sistemi di equivalenza. Riportando lo stile, la forma all'idea, non adattando questa ad una forma predeterminata, stretta e angusta per l'idea stessa, «la musica non corrisponde ad alcuna forma di esistenza percepibile. La musica non è qualcosa. Qualcosa può, sotto certi presupposti irripetibili, diventare musica. E questo «qualcosa è la sonorità -Klang-»²⁶: non solo la tonica determina lo svolgimento melodico, ma la pluralità di toni intorno ai quali, come cerchi concentrici prendono forma le idee.

²⁵ Hartmann, C. (1971). *Il problema dell'essere spirituale*, La Nuova Italia, Firenze. Ritenendo che nell'opera d'arte vi siano due strati, l'autore aggiunge: "Per ogni obbiettivazione si può, quindi, parlare di un "primo piano" e di uno "sfondo". In ogni caso, lo strato immediatamente sensibile sarà in primo piano, come formazione reale indipendente che esiste onticamente in sé, ma non è in sé spirituale; lo sfondo, invece, è il vero e proprio contenuto spirituale, quello di cui propriamente ne va nell'obbiettivazione, privo per altro di una maniera d'essere indipendente, esistente sempre e soltanto *per* uno spirito che lo riconosca. Lo sfondo, quindi, per sé preso, è e resta del tutto irreali".

²⁶ Celibidache, C. (21 giugno 1985), *Sulla fenomenologia musicale*, Conferenza tenuta a Monaco di Baviera nella Sala Grande della Ludwig-Maximilian-Universität.

Nonostante, però, il repentino cambiamento da una tonalità ad un'altra nell'ambito di poche battute, non avviene in Albéniz la totale dissoluzione del sistema tonale perseguita da Arnold Schönberg. Le più stravaganti aggregazioni armoniche si ancorano ad un centro tonale e attraverso una logica della cadenza portano ad un graduale ampliamento dato dalla sovrapposizione di suoni lontani. L'equilibrio realizzato dal compositore tra la *tensione* e la *distensione* genera quel legame alla "legge primigenia"²⁷, valida al di là del tempo «nel mutare delle forme fenomeniche»²⁸, e seppure in alcuni casi la struttura armonica viene man mano dissolta, risulta del tutto impossibile neutralizzare il vincolo dell'armonia.

Questo profondo movimento della musica dato dall'espansione e dalla compressione, la tensione verso il suono successivo, la sospensione che genera l'attesa delle note, in questa *significazione* continua del linguaggio musicale, in cui si instaura il dialettico scambio tra compositore e ascoltatore, emergono nella composizione albeniziana, quali premesse di un processo di "risignificazione sonora": il divenir musica trova la sua genesi nel "materiale tematico", che diviene quel paradigma sonoro in grado di far emergere una raffinata riflessione ermeneutica e l'apertura verso nuovi campi del pensiero.

Il materiale tematico, il dato empirico-sensoriale, il suono non sono sufficienti per scoprire la straordinaria valenza musicale di Iberia, che va intesa necessariamente all'interno di una relazione intenzionale, come elemento voluto, di cui si può fare esperienza in un *Erlebnis*²⁹ in grado di svelarne l'essenza.

²⁷ Tiessen, H. (1928). Zur Geschichte der jüngsten Musik, Berlin. Cit. in SCHLÜREN, Einbeit von Gehalt und Gestalt, trasmesso il 18 settembre 2000.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Husserl, H. (1950). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, libro primo: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, Martinus Nijhoff, Den Haag; tr. it. a cura di E. Filippini, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol.1, Giulio Einaudi, Editore, Torino 1976, pag.73: "Noi consideriamo i puri *Erlebnisse* in tutta la piena concrezione con cui essi, per ogni io, nella totalità, si presentano nella loro concreta connessione - la corrente della coscienza - e nella quale continuamente si unificano grazie alla loro propria essenza. È quindi evidente come ogni *Erlebnis* che lo sguardo riflessivo riesca a cogliere, abbia un'essenza propria individuale, da afferrare intuitivamente, un "contenuto" che può essere considerato nella sua intrinseca peculiarità e può essere considerato nell'ambito di una considerazione eideticamente generale delle essenze, che ci fornisce un'essenza generale, la pura articolazione essenziale".

Affinché avvenga il passaggio dallo stadio semplicemente percettivo a quello di assimilazione da parte della coscienza, è necessario passare dalla *Noesi*³⁰, data dall'informazione sensibile che invade la sfera della coscienza al *Noema*³¹, l'*Erlebnis* della coscienza nella percezione di un fenomeno, l'oggetto della Noesi o l'immagine che la coscienza si dà del percepito. Le immagini dei ricordi dei paesaggi esperiti fungono da sintesi del pensiero pensante e pensato.

Solo attraverso questo fruttuoso e inevitabile passaggio si può cogliere l'essenza estetica di queste pagine albeniziane, che è da rinvenire nella forza creativa della risonanza, in cui si concretizza la contemporaneità del movimento specificatamente musicale, melodico-ritmico, con il movimento dell'agire interiore, con il quale si segue lo sviluppo musicale.

La musica albeniziana libera un potenziale creativo e al contempo decostruttivo capace di determinare in modo nuovo il sistema di relazioni dei suoni, a partire da un'essenza, una negatività invisibile, un silenzio, che li insidia e li sigilla; appunto, un silenzio, un'essenza, una negatività invisibile sulla quale i suoni si stagliano, si sospendono, e in virtù della quale, quindi, ogni volta si "ottiene una spazializzazione" visibile (il rimando è all'immagine del pittore). La spazializzazione di organismi a "più dimensioni", la cui tessitura si regge solo per l'infallibile gioco reciproco di rimandi e incastri grazie ad "un'arte della costruzione" incentrata, appunto, sul concetto di "relazione musicale".

Questi gli scarti, gli intervalli, e le combinazioni simultanee e successive che sono, di volta in volta, definiti nell'ascolto: le "combinazioni" di suoni si dipanano per formare una composizione musicale.

³⁰ ID, Husserl, E. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, pag. 200: "Ai molteplici dati del contenuto reale, noetico, corrisponde sempre una molteplicità di dati rilevabili dall'intuizione effettivamente pura in un correlativo "contenuto noematico", o brevemente nel "noema".

³¹ ID, Husserl, E. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, pag. 201: "La percezione, ad es., ha il suo noema, il suo senso di percezione, ossia il percepito come tale. Egualmente ogni ricordo ha il suo ricordato come tale, precisamente come è "preso di mira"... Il correlato noematico, che è detto qui (in un significato molto ampliato) "senso", è sempre da assumere esattamente quale si trova "immanentemente" all'*Erlebnis* della percezione, del giudizio, del godimento, ecc., ossia quale ci viene offerto dallo stesso Erlebnis, se noi lo interroghiamo".

Il movimento musicale origina uno stato d'animo, e diventa contemporaneo all'ascolto. E la frase melodico-ritmica non risulta più come una semplice successione di battute, in cui le note si dipanano in arabeschi sonori, ma diviene un elemento vissuto nel presente dell'ascolto e sempre in continuo divenire.

L'unico brano di Iberia che non fa riferimento a specifici paesaggi andalusi o tradizioni andaluse è: *Evocación*, una impressionistica reminiscenza della terra natale, che unisce elementi del sud della Spagna, il fandango ³² e del nord del paese, la jota³³, in forma di canzone.

La dolente melodia in La bemolle minore di *Evocación* ha sin dalle prime battute un carattere ritmico definito e costante, tipico del *fandanguillo*³⁴.

La semplice linea melodica viene decorata da doppie acciaccature (seconda minore), che a tratti fanno riemergere le antiche influenze della musica araba. In questa prima parte della composizione assume particolare rilievo l'intervallistica; il compositore, infatti, utilizzando quasi esclusivamente suoni congiunti (toni e semitoni) distribuiti in un piccolo ambito, riesce a rendere il carattere vago e ancora non delineato del primo inciso molto intimo facendo presagire l'atmosfera fortemente evocativa di cui è intriso tutto il brano; tra tutti spicca per la sua carica

³² “Canzone popolare e danza spagnola di corteggiamento sorta agli inizi del secolo XVIII, in ritmo ternario, in tempo inizialmente moderato che accelera progressivamente fino ad acquistare un andamento veloce. Appartiene al genere *flamenco*. Dall’Andalusia, suo principale centro di diffusione, si irradiò poi in diverse regioni spagnole; varianti regionali del Fandango sono la *granadina*, la *malagueña*, la *murciana*, la *rondeña*. La *copla* si compone, sotto il profilo musicale, di 6 frasi di 4 battute l’una; il testo poetico è invece formato da 5 o 6 ogdosillabi che rimano in modo vario fra loro. La danza è eseguita a coppie, al suono di chitarre e castagnette, oppure di *pandero*, cornamusa o zampogna, ed è interrotta dal canto, ritmicamente libero, della *copla*, che il danzatore rivolge alla sua dama; inframmezzati ai versi, si inseriscono ritornelli strumentali che, specialmente in versione pianistica o chitarristica, furono ripresi ed elaborati in ambito colto.” *Dizionario enciclopedia universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

³³ “Canzone, danza e danza cantata propria dell’Aragona, ma diffusa in tutta la Spagna, eseguita in coppia, in ritmo ternario (3/4 o 3/8), di andamento moderato o veloce; presenta una gran varietà di schemi ritmici. Di origine incerta, forse in relazione con il Fandango e la Seguidilla andalusa. Sotto l’aspetto formale, si compone di alcune *coplas* precedute da un’introduzione-ritornello (*estribillo*) strumentale. La *copla* è formata da 7 periodi musicali di battute su uno schema armonico molto semplice, in cui si alternano accordi di tonica e di dominante; i testi sono per lo più quartine di ogdosillabi. La canzone può essere seguita solisticamente, oppure è accompagnata da chitarra, bandurria, platillos o hierros; la danza è invece per lo più accompagnata, oltre che dalle castagnette dei danzatori, da chitarre e liuti. Si distinguono due tipi di Jota, una *alta* e una *baja*.” *Dizionario enciclopedia universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

³⁴ Versione più semplice del Fandango¹⁷. *Dizionario enciclopedia universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

malinconica il primo intervallo (MI bemolle DO, terza minore), che nelle ripetizioni successive della frase si trasforma in intervalli più grandi (Fig. 2).

L'accompagnamento basato su elementi molto semplici e costanti, quali il lunghissimo pedale di tonica utilizzato nelle prime tredici battute e il pedale ritmico dato dall'elemento sincopato presente in tutta la prima pagina, si contrappone al languido fluire del canto creando sin dall'inizio una tensione crescente. Il carattere ansimante, sincopato, dolente del basso stabile si rivela indispensabile al proseguimento della melodia e il suo elemento di fissità ricorda certi espedienti operistici, come quelli usati da Rossini, che servono a far capire allo spettatore la sospensione del tempo narrativo e ad evidenziare una dimensione più interiore.

EVOCATION.

Allegretto espressivo.

PIANO

dolce.



RIVISTA TRIMESTRALE

NUMERO 6

Maggio - Agosto 2017

Settembre/ Dicembre 201

Prima del ritorno del tema iniziale nella diciannovesima battuta, la melodia è trasformata in crome e conserva il carattere malinconico e arabeggiante. Introdotto dal *dolce* il tema dopo queste brevi fioriture conquista un registro più acuto e rivela un carattere più solare, anche grazie al basso che l'accompagna con un pedale di dominante in tonalità maggiore, creando un'atmosfera ambigua. L'insistente ritmo sincopato del basso si perde e si scioglie con la melodia in puro canto. La fantasia così liberata prepara il radioso episodio in DO bemolle maggiore attraverso una ritmica più sciolta, e un pedale di dominante che, a differenza del precedente, crea un senso di piacevole raggiungimento; l'apparente

serenità, però, viene infranta da un aspro accordo in DO maggiore, posto sul secondo grado abbassato di Si minore che nella battuta successiva diviene una settima di terza specie di Si minore (batt. 68-69), facendo presentare la progressione ascendente per semitoni che attraverso una scala esatonale (DO, RE, MI, SOL bemolle, LA bemolle, SI bemolle) conduce alla conclusione della seconda parte con un lungo accordo coronato.

La terza parte viene introdotta da una fioritura di crome che passa indifferentemente da una tonalità maggiore ad una minore; questa instabilità tonale porta all'ultima affermazione della *copla*³⁵ (*la voce del canto*), che ponendosi nel registro superiore si sposa splendidamente con il ritmo sincopato iniziale del pedale di tonica, questa volta nella luminosa tonalità di LA bemolle maggiore. Ma, nonostante la scelta della tonalità, in cui il discorso pare rasserenarsi, in questa ultima pagina riaffiorano *très lointain* alcuni accordi nella tonalità di DO bemolle minore, che sembrano evocare tristi ricordi; il linguaggio armonico di Albéniz così ricco di sfumature, e strutturato in modo tale da essere disponibile ad accettare persino le nuove formule di Debussy, oltre al noto contrasto maggiore e minore, evidenzia i due interventi di DO bemolle minore che punteggiano con la loro durata ad libitum le citazioni del tema principale. Il tema, così, va a dissolversi, *perdendosi*, tramite la costruzione di frasi via via più brevi; la prima volta in una frase di quattro battute, la seconda volta nella sua parte più effimera in due sole battute (Fig. 3).

L'accordo in Do bemolle minore, che trae motivo di essere dalla necessità psicologica di rendere l'atmosfera più rarefatta dissolvendo il tema, è un accordo che ha affinità di terza con l'accordo di tonica ed è una relazione, che Liszt usò molto nelle sue composizioni, sicuramente note ad Albéniz.

Altrettanto interessante si rivela quanto avviene successivamente: l'ultimo accordo in DO bemolle minore introdotto nelle due battute precedenti da un *Quasi adagio*

³⁵ “La copla è una breve composizione poetico-musicale popolare spagnola, diffusa particolarmente in Andalusia. Di origine antichissima (alcuni studiosi la fanno risalire ai poemetti e alle *cancionillas* romanzo-mozarabiche di derivazione giudaico-araba), tratta gli argomenti più disparati in modo ora frivolo, ora raffinato, ora mistico, e via dicendo. Coltivata anche dai principali poeti spagnoli, ha trovato nell’ambito del *flamenco* l’espressione musicale più intensa.” *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

conduce il brano ad una fermata e lo fa staticizzando l'armonia. Sicuramente l'accordo bloccando tutte le note precedenti assume un valore di ricerca innovativa preannunciando armonicamente le tecniche compositive introdotte dopo qualche anno da Arnold Schönberg (Fig. 3).

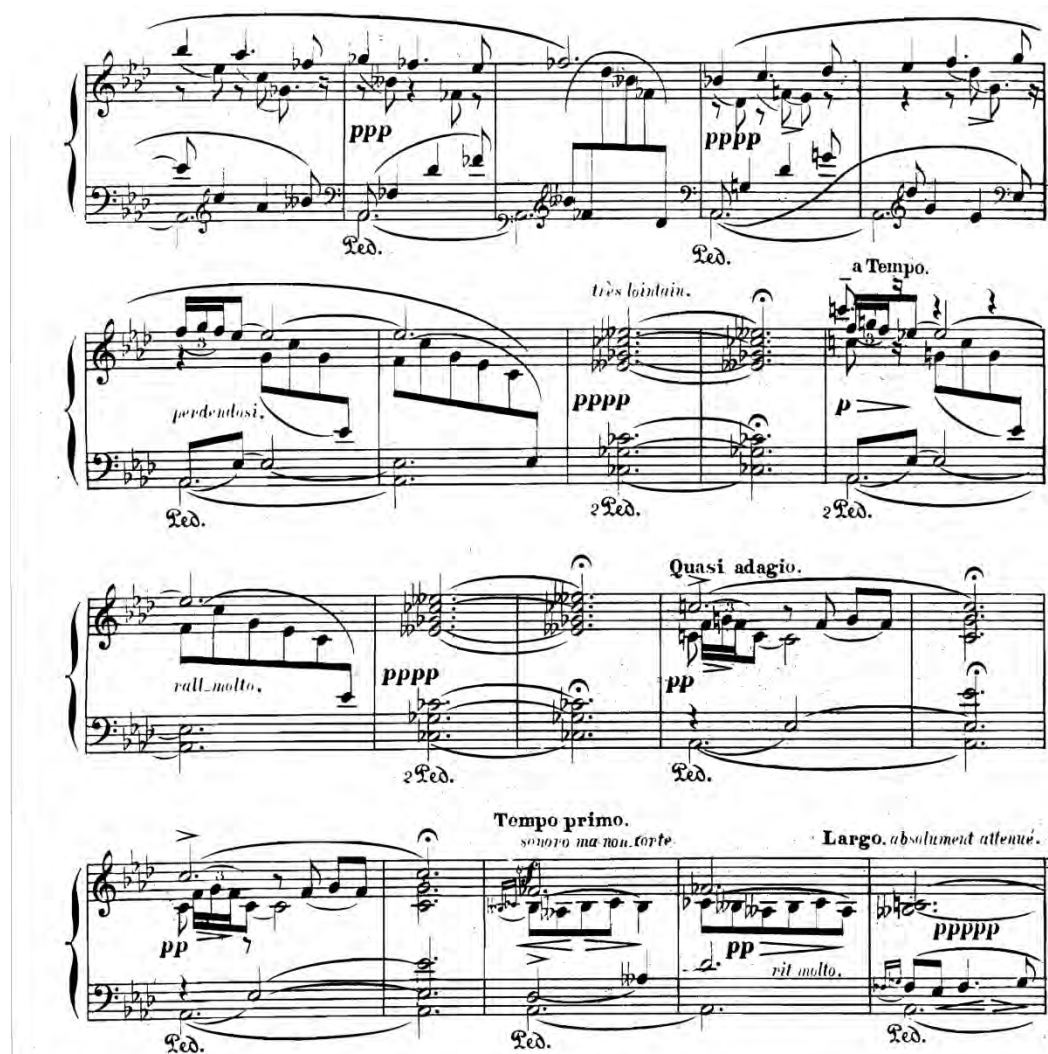


Fig. 3

Albéniz fa emergere la sua originalità anche nell'ultima cadenza simboleggiante l'ultimo respiro di una languida evocación; anziché chiudere con l'armonizzazione della sensibile (SOL) come terza della dominante di LA bemolle minore, essa viene armonizzata per terza e per quinta attraverso lo scivolamento

di semitono tra accordi maggiori e l'aggiunta della sesta all'accordo finale: per il commiato non restano all'autore che due ultimi battiti in crome nel registro basso (Fig. 4).



Fig. 4

Ed è proprio *Evocación* con il suo mondo sonoro variegato di incastri, che incarna l'ideale fenomenologico secondo cui la ricerca filosofica intorno all'Essere e al mondo non sarà mai risolta completamente, non fornirà mai risposte inappellabili e valide universalmente, perché il flusso vitale è in perenne movimento, in perenne trasformazione. L'uomo non è un elemento fisso, statico di cui la ricerca può fornire una spiegazione definitiva, e così il musicista non crea una volta per tutte, non fornisce analisi della realtà, ma continuamente ri-crea, senza giungere mai ad una completa e definita ricostruzione del mondo, dell'uomo, dell'Essere. È in continua evoluzione, in continua ricerca di ciò che sempre gli sfuggirà, lo trascenderà. In questo modo quello che ha trovato, le possibilità che ha creato, non le possiede ancora, è ancora da creare, la scoperta richiama altre ricerche, come direbbe Carlo Michelstaedter è questo “l'eterno ri-crearsi della musica”³⁶.

Dunque, per questi presupposti teorici, analizzare la musica albeniziana diviene un *campo da pensare*, in cui il valore polisemico delle idee deborda. Un esempio compositivo interessante per analizzare da vicino questa caratteristica evolutiva della musica di Albeniz può essere rappresentato da una suite per pianoforte, in cui intervengono elementi di modelli più disparati: da Scarlatti a Chopin, da Listz

³⁶ Michelstaedter, C. (1983). *Lettera alla sorella Paola del 30 maggio 1909*, in *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano.

a Debussy. Si mescolano tutte le caratteristiche della tradizione pianistica precedente: brillantezza, vivacità, delicatezza, malinconia, virtuosismo, raffinatezza. Attraverso questo complesso linguaggio prendono forma le "idee musicali", manifestazioni dell'intreccio inestricabile tra espressione e pensiero: il discorso musicale si articola, su diversi piani sonori, sovrapponendo le tonalità di primo piano a quelle di risonanza più lontana, ottenendo così, mediante la successione armonica, un punto di tensione estrema; tale successione occupa spesso uno spazio di lunghezza considerevole, mantenendo la conclusione tonale in un equilibrio immobile, nonostante la violenza degli accenti dinamici.

Ma per quale motivo tra tutte le regioni spagnole Isaac Albéniz sceglie l'Andalusia? In parte il motivo è espresso nel titolo dell'opera: Iberia, e non Spagna; poiché l'artista non intende evocare i soliti spagnolismi, ma vuole ricercare nel profondo della tradizione le antiche influenze delle popolazioni arabe, iberi e mori, che insediatesi in Andalusia hanno contribuito maggiormente a conferire un carattere definito e originalissimo alla melodia spagnola.

Sebbene sia nato in Catalogna, ed abbia composto una delle sue opere più importanti per essa, la rapsodia "Catalònia", Albéniz si sente un illustre figlio dell'Andalusia ed egli stesso amava dire «Je suis MORE», poiché solo in quei paesaggi, in quelle danze e in quelle secolari tradizioni riesce a scoprire il colore più vero della Spagna.

Numerose sono le peculiarità delle strutture melodiche andaluse che il compositore utilizza nel suo capolavoro: l'enarmonia come procedimento armonico per modulare, circuiti melodici che si muovono nell'ambito di una sesta, la ripetizione ossessiva di una stessa nota accompagnata spesso da un'appoggiatura superiore e da una inferiore, il melodismo tipicamente arabo simile ad una inflessione vocalica, la perpetua alternanza di modi maggiori e minori tramite l'utilizzazione della seconda aumentata ed infine l'inflessione vocalica corrispondente al popolare ottonario della metrica spagnola. Ed è così che la nota appena eseguita riemerge in una perdurante cogenza mescolandosi con gli altri temi, è questa la dinamica dell'attesa, non chiusa in una cadenza d'obbligo, ma aperta a una pluralità di possibilità, dove ogni nota funge da tonica per il

successivo passaggio musicale. I temi entrano in combinazione tra loro nei vari movimenti della struttura sinfonica, e costituiscono la composizione della frase come le premesse nella conclusione necessaria. L'impiego armonico della successione si trova alla fine dello sviluppo; si ha, così, la sensazione precisa che la tonica stia per ricomparire e, si ha anche la previsione dopo quante misure ricomparirà; eppure questo percorso viene compiuto attraverso una successione talmente ricca di splendidi particolari, che quasi si dimentica la meta, in quanto l'attenzione più superficiale è impegnata a cogliere ciò che appare solo ornamentazione; queste ricche coloriture sono sempre mantenute da un senso di razionalità del discorso armonico, e costituiscono quindi un elemento fondamentale per la drammaticità della forma.

Da questa esigenza nasce il secondo brano di Iberia: El puerto.

Il secondo brano rivela l'allegria operosità di un porto di mare andaluso. L'ambiente ricco di vita e proliferante di attività viene rappresentato da una serie di danze dal carattere giocoso e spigliato. La prima danza è il *polo*³⁷, caratterizzato da una vivacità ritmica in un tempo ternario (6/8) e da ripetute e costanti sincopi. Senza un attimo di respiro viene introdotta, già alla settima battuta la seconda danza: la *bulerías*³⁸, che *très marqué et très brusque* si sovrappone al *polo* rendendo binario il tempo ternario.

L'entrata del tema, costituito da una melodia a picco³⁹, avviene solo nell'undicesima battuta ed evidenzia come il ritmo sia la sostanza principale dell'intera composizione, poichè non percorre un suo cammino melodico indipendente, ma attraverso la ripetizione della stessa nota lascia che il ritmo

³⁷ “Canzone popolare in modo minore e danza andalusa di andamento moderato di origine araba, appartenente al genere del *cante hondo*. La canzone si compone di due parti: un preludio chitarristico seguito da una seconda parte vocale con frequenti esclamazioni tipo *ay* e *olé*. La danza è accompagnata dalle castagnette oppure dal battito ritmato delle mani o dei piedi.” *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

³⁸ “Danza andalusa del genere *flamenco*, in ritmo ternario e movimento rapido. Simile alle *alegrías*, è eseguita però con un passo più veloce e con movimenti di *zarandeo* (oscillazione delle anche e delle spalle). Il nome è stato posto in relazione con il termine *bulerías* (danze caratteristiche dei *moriscos*). Nella *suite* di danze che compongono il *cuadro flamenco* è eseguita solisticamente dopo un tango o una *farruca* iniziale.” *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

³⁹ Melodia che esordisce con le due note più acute.

sincopato lo trasporti con esso. Man mano che queste note si conquistano un ambito intervallare più ampio, il pedale di tonica tenuto per ventisei battute crea un'ampia tensione sonora permeando di gusto squisitamente popolare la prima parte, e nel dissolversi, nella cadenza alla quarantunesima battuta grazie all'accordo di DO bemolle maggiore usato al posto della dominante, richiama il gusto modale tipico della musica popolare antica.

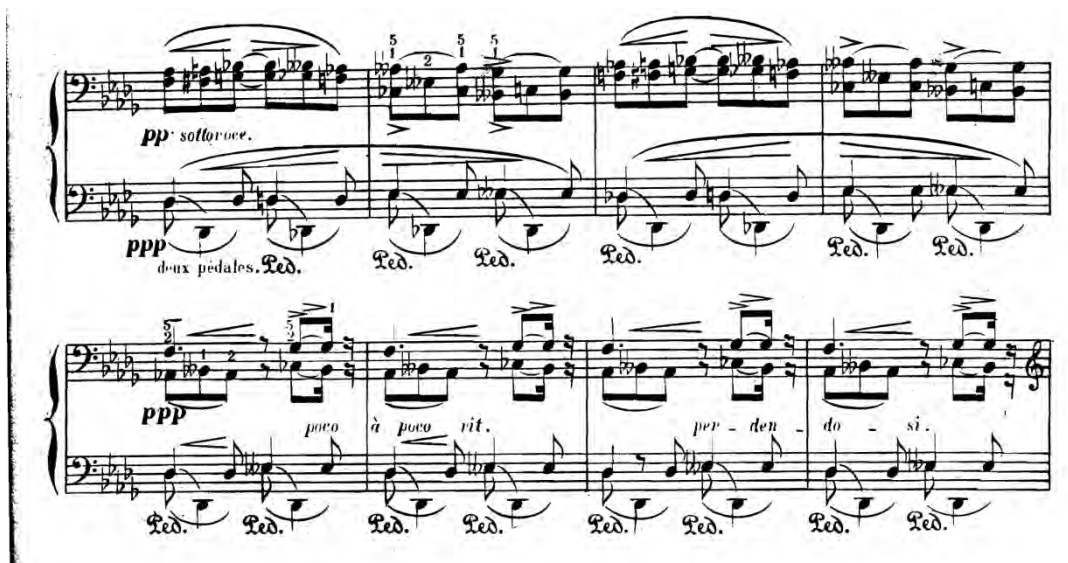
La prima danza è divisa in due parti: nella prima viene presentato il tema; nella seconda viene ripreso e fatto girare con più allegrezza donandogli maggiore spazio. Durante il dispiegarsi del *polo*, l'armonia statica e ripetitiva si comporta come un semplice elemento di accompagnamento e lascia quindi maggior spazio al fluire della melodia.

La seconda danza non ha un carattere proprio ben definito, poichè insinuandosi nella prima non fa altro che comportarsi da elemento puramente aggiuntivo; benché, infatti, alcuni elementi di questa danza si scorgano già nella settima battuta solo nella quarantaquattresima, *rudement marqué et bien sec*, prende il sopravvento, arricchita con brevi quartine di semicrome, la linea melodica.

Dopo queste esplosioni di ritmi date dalla congiunzione del *polo* e della *bulerias*, alla cinquantacinquesima battuta sembra ritornare da solo il ritmo del polo con cui esordiva il pezzo, ma in realtà una diversa disposizione delle note nel registro superiore, e un'accentuazione completamente diversa innestano una nuova danza la *seguiraias gitana*⁴⁰ che trasforma completamente le sembianze della danza iniziale.

In questa terza danza risulta caratteristico un particolare nel basso, il sesto e il settimo grado abbassati anche nell'ascesa e il secondo grado anche esso abbassato; tutto ciò oltre a dare un valore modale alle scale, rende ancor più spagnolo lo sviluppo di questa danza.

⁴⁰ È un palo flamenco, un canto tragico, oscuro, forte e desolante, interpretato in forma mesta e lenta. Le parole delle sue strofe (coplas) sono dolorose e tragiche riflettendo pienamente la sofferenza delle relazioni umane, la contrapposizione tra Eros e Thanatos.



La ripresa, priva dell'episodio iniziale di otto battute, comincia direttamente con la melodia a picco già incontrata nella prima parte; l'introduzione risultava inutile, dato il caldo clima raggiunto dalla *seguiraias*, ciò nonostante Albéniz utilizza nella parte conclusiva il *polo* preceduto da un episodio cadenzale sul pedale di tonica (RE bemolle) ricco di cromatismi, procedimento di sapore lisztiano.

Henri Collet riferendosi a questi densi cromatismi (da batt. 149 a batt.156), ha creduto di trovarvi un episodio politonale; ma ciò è sicuramente falso, poiché la tonalità in RE bemolle maggiore viene mantenuta conservando durante tutto l'episodio un costante pedale di tonica (Fig.5).

Ad Albéniz, però, non basta creare suadenti melodie; egli desidera riportare i frammenti più vivi dei suoi ricordi, le immagini più intime; egli immortala la danza flamenca come sua musa, la grazia del gesto, l'esuberanza, la fierezza, la sfida, ciò che è «rhondo», ciò che quindi proviene dal tormentato cammino del suo animo; non può tralasciare l'improvvisato incantesimo del suo infinito «duende» che gli consente «l'elevazione reale e poetica da questo mondo». Per questo motivo nei quattro quaderni di Iberia si succedono e si intrecciano gli innumerevoli ritmi delle danze andaluse: il fandaguillo, il polo, la seguidillas, la malagueña⁴¹, la tarantas⁴², il paso-doble⁴³, la bulerías, l'habanera e la sevillanas⁴⁴.

⁴¹ “Danza spagnola del genere del *Fandango*, generalmente vocale, ma a volte anche strumentale, originaria di Malaga, donde il nome. Si conoscono due forme principali: una più antica, la *Madalagueña punteada* (pizzicata), e una moderna, la *Madalagueña rasgueada* (arpeggiata). È in

L'opera non è più chiusa in una forma classica, ma gli stessi suoni nella loro ricomposizione modulante rendono sonora, dal di dentro, la composizione, che appare costituita da mescolanze graduate, che seguono la forma e la sonorità ricevute.

La struttura compositiva si risolve nel tema delle variazioni e tutto appare come sospeso in un equilibrio immobile e insieme cangiante. Ed è già in queste composizioni che le note vengono svincolate dagli stretti legami armonici, lasciate libere sul pentagramma del compositore, per esprimere l'ispirazione: «c'è veramente ispirazione ed espirazione dell'Essere, azione e passione così poco

3/4, in modo minore, e contiene uno schema armonico elementare sul quale la melodia viene quasi improvvisata con molta libertà, fermo restando l'inquadrimento strutturale generato dall'originaria poesia strofica di 4 versi ottonari. Eseguita solisticamente o a coppie, non segue uno schema coreutico fisso, ma presenta numerose figurazioni e passi caratteristici, quali le *vueltras* (giri), i *fibraltadas* (sostenuti), i *quebradas* (spezzati), i *lazos*, la *cuna* ecc. È molto diffusa nella Spagna meridionale, particolarmente in Andalusia. Nota per il suo uso nelle *Rhapsodie espagnole* di Ravel.”

Dizionario enciclopedico universale della musica (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.
⁴² “Danza popolare in tempo molto veloce, con ritmo di 6/8 (anche 12/8 e 3/8), diffusa in tutta l'Italia meridionale, derivata dalla terapia coreutico-musicale contro il tarantismo, una manifestazione patologica, attribuita dalle credenze popolari al morso della tarantola. Il ritmo consiste in *équipes* di iatro-musicanti che mantengono costantemente un livello sonoro impressionante, e in una danza pantomimica che i tarantolati eseguono senza sosta. Recenti studi hanno dimostrato l'infondatezza della credenza popolare che vede la causa del tarantismo nel morso della tarantola, e il fenomeno è invece interpretato in chiave psico-sociologica e rituale; la versione iatro-musicale della Tarantas, in particolare, sarebbe una forma speciale di danza macabra che libera l'individuo da fobie ancestrali, di cui la tarantola non è che un simbolo. La terapia coreutico-musicale del tarantismo è praticata specialmente in Puglia. La sua forma popolare, eseguita senza fini terapeutici come danza di intrattenimento, è invece diffusa in tutto il meridione; è danzata al ritmo di castagnette e tamburelli, generalmente a coppie, e presenta le caratteristiche di una danza di corteggiamento”. *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

⁴³ “Il *paso doble* è una danza spagnola a coppie sorta agli inizi del secolo XX, in ritmo di 2/4, simile alla passacaglia, da cui tuttavia si distingue per l'andamento più veloce. Sotto il profilo musicale, si compone di un'introduzione-variazione sul tetracordo dorico, e di 2 sezioni armonicamente complementari. La musica del *paso doble* fu impiegata nelle sfilate delle corride e nelle *fiestas*; si affermò come vallo a coppie: eseguito con passi molto corti, si arricchisce di figurazioni tratte dal *flamenco*; caratteristica è per es. la figura della *corrida*, in cui il cavaliere si ferma e fa danzare la dama davanti a sé, come il torero quando invita il toro con il drappo rosso.” *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

⁴⁴ “Danza popolare spagnola del genere flamenco, originaria della città di Siviglia, eseguita in coppia, accompagnata dal canto delle *coplas*, dalla chitarra e dalle castagnette. L'esecuzione consiste in giri e saltelli che la coppia compie senza sollevarsi tuttavia molto da terra, impegnando i piedi in un vigoroso *zapateado* coordinato con movimenti flessuosi del corpo.” *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

discernibili che non si sa più chi vede e chi è visto»⁴⁵. La profondità della composizione albeniziana si manifesta, quindi, attraverso la modulazione delle variazioni, l'incastro causale dei suoni, l'intensità degli stessi, le coloriture esecutive, che con il loro carico di vitalità donano spessore alle cose; non si tratta di involucri che descrivono esteriormente i suoni, ma le variazioni sono nelle cose come loro caratteristica costituente e il loro mescolarsi in rimandi armonici differenti, determinano il movimento della relazione sonora. Ed è nel pianoforte, che "mette in scena" la suite, in quel suono collettivo di acuti e gravi che risuona in tutta la sua *intensità il pensiero sonoro* albeniziano; il raffronto che ne deriva è tra il linguaggio come costruito, linguaggio come insieme di simboli, combinazioni di note e linguaggio come sintesi espressiva tra interno ed esterno.

Il terzo brano dall'insolito tempo binario, l'unico in tutta la raccolta, si apre con una marcia popolare; essa diventa via via più chiara ed assume un carattere più marcato passando da un primo momento di dissolvenza nella prima pagina, *pp*, ad un secondo momento di maggiore densità tonica che esplode in un *bruyant* (fragoroso) nella terza pagina. Non è un caso l'utilizzazione del tempo binario, che si rivela il più adatto per la solenne descrizione fatta da Albéniz della processione della statua della Vergine Maria nel giorno del "Corpus Christi"⁴⁶.

La composizione può essere suddivisa in tre parti: introduzione ed esposizione del primo tema; elaborazione di un secondo tema dal carattere opposto al primo; ripresa del primo tema e coda conclusiva.

Sin dall'inizio l'accompagnamento ha una precisa funzione ritmica data dall'aspetto percussivo degli arpeggi posti in battere e dall'uso di accordi dissonanti, simili a secchi colpi di tamburo o a dei *rasgueados*⁴⁷ di chitarra.

⁴⁵ Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard, Paris; trad. it. *L'Occhio e lo Spirito*, a cura di G. Invitto, Milella, Lecce 1971, p.42.

⁴⁶ Il Corpus è la festa più antica che si celebra a Siviglia. Vengono allestiti altari per le strade e i negozi vengono adornati con motivi eucaristici. La processione si svolge con passi di santi relazionati a Siviglia: l'Immacolata, il Bambin Gesù di Montañés, la custodia con Santa Spina di Cristo e la Custodia in argento di Arfe (1580-1587) di tre metri d'altezza. Il corteo viene accompagnato dai Sei. I loro abiti derivano dalla seconda metà del Cinquecento, quando già danzavano dinanzi al Santissimo con il sombrero, pratica che, insieme al rituale della seconda metà del Seicento, è stata conservata ancora oggi.

⁴⁷ "Il rasgueado è un accompagnamento chitarristico popolare che consiste in un arpeggiamento continuo dall'alto in basso e viceversa, eseguito facendo scorrere le unghie sulle

L'importanza del basso non risiede unicamente nel ritmo, ma anche nel controcanto che si va via via evidenziando nella marcia e diventa corale nella seconda riproposizione del tema.

Anche la melodia subisce un progressivo arricchimento armonico; se, infatti, il tema inizialmente ha un carattere nobile, severo e silenziosamente doloroso, la seconda volta passando ad un registro superiore e raddoppiando in parte le voci, diventa più cantabile ed infine la terza volta, introdotto da una scala di semicrome in un registro sovracuto, assume vivacità e leggerezza.

Prima che la seconda parte venga introdotta da una lunga progressione di sapore brahmsiano per via dei movimenti di quinta (batt. 65-71) avviene la riproposizione del tema nei tre registri rimarcati da diversi sforzati e da *-ff-*.

Il progressivo arricchimento dell'accompagnamento e del canto rivela la forte carica descrittiva di questa prima parte; non è difficile scorgere in questo vivo fenomeno di intensificazione sonora l'avvicinamento progressivo della folla al momento più religioso della processione: l'arrivo del simulacro della Vergine Maria.

A questo momento di vivace esaltazione, segue un periodo di religiosa meditazione: comincia il solenne tema a note lunghe (batt. 84), che trascolora attraverso una serie di tonalità (batt. 204-227) creando un'oasi di lirismo e di toccante ricchezza armonica. Non si tratta di tutto il tema, ma solo del suo incipit variamente elaborato. Fra un passaggio e l'altro dell'incipit tematico un punto coronato sospende momentaneamente il discorso; in questo modo, la seconda parte dà l'impressione di una meditazione e le frasi musicali appaiono come dei versetti declamati in una soffusa atmosfera mistica. A rendere così particolare questo episodio sono: le armonie che procedono per terze, cessando la solita dialettica di tensione-distensione, dissonanza- consonanza; e le tonalità così lontane collegate tra loro non per modulazioni, ma per giustapposizione e accostamento, nel quale l'unico tratto uguale è una nota in comune.

corde.” *Dizionario enciclopedico universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

Da uomo profondamente religioso, Albéniz riesce con questi espedienti a rendere la narrativa armonica portatrice di un'aura mistica; ma ancora più sorprendente è l'utilizzazione della *saéta*⁴⁸, una forma tradizionale di melodia cantata dai balconi durante il passaggio dalla processione di Pasqua a Siviglia (Fig. 6).

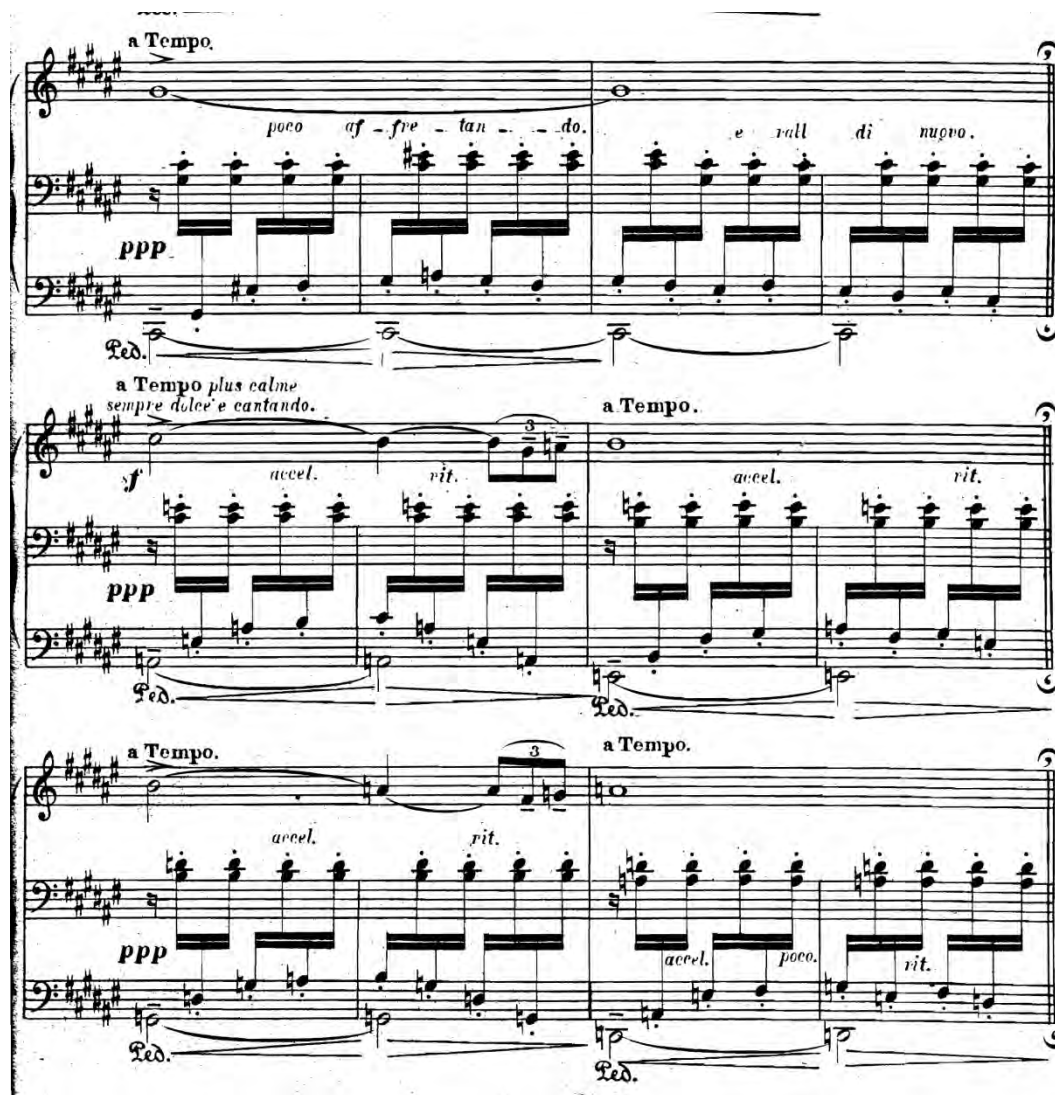


Fig.6

Nella ripresa a battuta duecentoquaranta l'accompagnamento è per quinte discendenti *sec et précis* (dalla tonica alla dominante) sul quale si innesta una

⁴⁸ "Canto popolare religioso dell'Andalusia del genere del *cante hondo*, intonato durante la Quaresima o a Natale, in occasione di processioni o altre manifestazioni devote o di penitenza. Il contenuto dei testi è dogmatico, moraleggiante o sacro; la melodia, di carattere lamentevole, va dal tipo sillabico a quello ornato, è in modo minore e ristretta nell'estensione massima di una quarta." *Dizionario enciclopedia universale della musica* (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

melodia dal carattere modale, in cui l'assenza della sensibile rende ancor più incisivi gli accordi dell'accompagnamento.

La terza parte esordisce con il *tempo del comincio* riproponendo il tempo iniziale per ben tre volte, ma in maniera completamente diversa: la prima volta esso è molto simile alla presentazione lineare della prima sezione; la seconda volta viene arricchito dalle semicrome utilizzate nell'accompagnamento del tema solenne centrale, assumendo una ricchissima variazione sonora e una splendida solarità; ed infine (batt.310), il tema dal tempo binario viene trasformato dopo una velocissima quartina di semibiscrome introduttiva, dall'effetto percussivo, già emerso negli arpeggi della prima parte, in tempo ternario: con questa terza variazione Albéniz giunge al momento più vibrante che culmina in un accordo *ffff* di RE diesis minore tenuto per ben otto battute.

L'atmosfera della coda preceduta da una corona sospensiva è radicalmente diversa, quasi riecheggiando tristemente il preludio della precedente raccolta pianistica *España* (Fig. 7):

ESPAÑA

PRELUDIO

COSTELLAZIONE DI PENSIERI

RIVISTA TRIMESTRALE

1

NUMERO 6 - Maggio - Agosto 2017

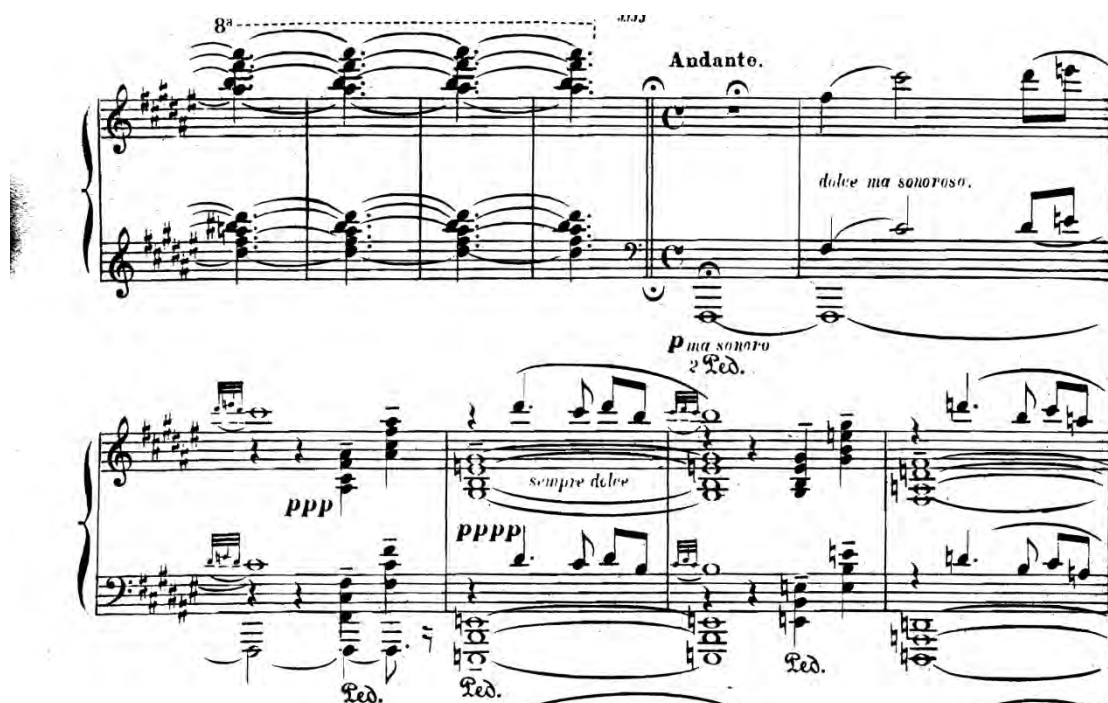


Journal website: <http://siba-ese.unisalento.it/>

Registrazione presso il Tribunale n. 2 del 3 febbraio 2016

@2015 Università del Salento- Coordinamento SIBA

appaiono soprattutto nella prima frase gli stessi intervalli di quinta e gli stessi abbellimenti, con una crittura quasi esclusivamente monodica (Fig. 8).



Albéniz crea un finale dal carattere sommessamente religioso: ritornato al lento tempo binario, il tema viene esposto nel registro sovracuto e presentato attraverso una serie di frasi brevi che si susseguono sempre più lontane.

L'atmosfera molto rarefatta per la dinamica adottata, per il canto costantemente raddoppiato due ottave sotto, per l'uso di armonie che procedono per gradi congiunti dal sapore modale, per l'Adagio finale che recupera la tonalità di FA diesis maggiore, chiude il brano lasciando un sentimento di intima religiosità.

In sintesi, si può affermare che ispirato dall'Andalusia e animato dalle sue danze, Albéniz compone il suo capolavoro grazie al pianismo che ha assimilato nell'arco della sua esperienza concertistica. In ogni tratto dei dodici brani si rivelano: le complessità armoniche, date dall'utilizzazione del frequente cambiamento della tonalità d'impianto, degli intervalli di nona e undicesima, del sistema enarmonico; le variazioni dinamiche, rese dal passaggio incessante dal piano al forte con le infinite.

sfumature possibili, addirittura in *Fête-dieu à Seville* si passa in maniera graduale da un "ppppp" ad un "fffff"; i cambiamenti ritmici ricchi di sovrapposti "ritardando", "accelerando" e lunghe pause di sospensione; ed infine, le difficoltà tecniche⁴⁹: accordi irregolari di cinque note, scale in doppie terze e in doppie seste, ottave ribattute rapidissime ecc.

Di questo originale e difficoltoso pianismo si rende testimone l'ambiente parigino: sia Debussy che Dukas, Blanche e Castera, Granados e Marliave, Vines e Leon, non possono che esprimere la loro infinita ammirazione.

Bibliografia

Celibidache, C. (21 giugno 1985), *Sulla fenomenologia musicale*, Conferenza tenuta a Monaco di Baviera nella Sala Grande della Ludwig-Maximilian-Universität.

Ciancio, C. (2010). *Filosofia della musica e filosofia nella musica*, Aracne, Roma.
Collet H., *Albéniz et Granados*, Edition Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris, 1948.

De Leo, D. (2011). *Una convergenza armonica. Beethoven nei manoscritti di Michelstaedter e Merleau-Ponty*, Mimesis Edizioni, Milano, p.12.

Dizionario enciclopédico universale della musica (1985), diretto da Alberto Basso, UTET, Torino.

Hartmann, C. (1971). *Il problema dell'essere spirituale*, La Nuova Italia, Firenze.

Heidegger, M. (1995). *Lettera sull'umanismo*, trad. it., Milano, Adelphi, p.39.

Heidegger, M. (1997). *L'origine dell'opera d'arte*, in ID., *Sentieri interrotti*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, pp. 39-40.

Husserl, H. (1950). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, libro primo: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, Martinus Nijhoff, Den Haag; tr. it. a cura di E. Filippini,

⁴⁹ Iberia fu definita da Manuel De Falla "ineseguibile" per le sue difficoltà tecniche. H. Collet, *Albéniz et Granados*, Edition Le Bon Plaisir, Librairie Plon, Paris, 1948.

Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, vol.1, Giulio Einaudi, Editore, Torino 1976

Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard, Paris; trad. it. *L'Occhio e lo Spirito*, a cura di G. Invitto, Milella, Lecce 1971, p.42.

Merleau-Ponty, M. (1968). *Possibilité de la philosophie, Résumés de cours*. Gallimard, Paris, pp. 141-156; trad. it. in *Corso del 1958-1959. La filosofia oggi, in ID., É possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, ed. it e introd. a cura di M. Carbone, pref. C. Lefort, trad. it di F. Baracchini e A. Pinotti, Raffaello Cortina, Milano 2003, p.32.

Michelstaedter, C. (1983). *Lettera alla sorella Paola del 30 maggio 1909*, in *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano.

Monet, C. (7 giugno 1912), lettera allo scrittore Gustave Geffroy. Cit.

Wildenstein, D. (1972). *Gli impressionisti*, Fratelli Fabbri Editori, 1972 Milano.

Tiessen H. (1928), *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Berlin. Cit. in SCHLÜREN, *Einbeit von Gehalt und Gestalt*, trasmesso il 18 settembre 2000.